

DILEMES DEL SENTIT RADICAL

VÍCTOR MOLINA

En preguntar-nos pels sentits *de* i *en* l'escena radical, hauríem de tenir present, en primer lloc, que la mateixa paraula “sentit” ja és equívoca. Indica una direcció i expressa una sensació. I tant en les llengües germàniques com en les llatines, l'orientació i la percepció solen ser facilitades per un mateix terme. Una arrel indoeuropea de “sentit” –que comporta aquest doble camp semàntic– es troba en l'italià *senso*, així com en l'alemany *Sinn*¹. És cert que aquest últim mot designa un

1. La paraula «sentit» prové del terme germànic *sinno*, «direcció», i aquest, al seu torn, del llatí *sensus*, que significa «percepció» o «recepció». Per un joc d'influències recíproques o d'etimologies creuades, la paraula «sentit» ha heretat aquests dos significats.

“moviment de l'esperit”, un efecte de disposició o fins i tot una barreja de les dues coses, indicant així una propensió o una inclinació.

I si el sentit és ja, per si mateix, anfíbològic o equívoc –perquè respon a dues veus–, no pot ser-ho menys el *sentit* del teatre.

La visió tradicional del teatre, per exemple, ha atribuït rols separats al públic i a l'escena, segons els dos criteris oposats de “sentit”. Al públic, se l'associa amb l'actitud de la sensibilitat, mentre sobre l'esquena dels responsables de la proposta escènica recau el pes del sentit intel·lectiu, és a dir, l'orientació. Aquesta visió –que s'ha anat modificant amb el temps, però sota la rèmora de la qual encara vivim–, s'ha convertit en un element contestat per una àmplia zona del teatre contemporani.

És cert que l'intel·lecte mai no està exempt de sensualitat. Ja que donar un *consentiment* a una qüestió o *assentir* a una proposta és expressar una preferència que no pot ser desencarnada. Per tant, cal reconèixer que el fruit de les creacions performatives també és un plaer del pensament. Però aquesta conjunció no és ni general ni immediata. Més aviat és un vestigi. Se situa al nivell d'aquelles expressions quotidianes que constaten que una reflexió no pot progressar sense que un dels cinc sentits sigui sol·licitat: *s'ensuma* una pista, *es veu* una dificultat, *es manipula* una opinió, etc. Però aquestes són expressions sedimentades. No recullen ni possibiliten l'experiència viva. L'empobrida experiència vigent sol oferir més aviat els dos àmbits del “sentit” per separat (l'intel·lectiu i el sensorial). Però el teatre contemporani, en canvi, com que en té consciència i coneix la gran dificultat de reunir vivencialment aquests dos rostres, assumeix la seva possible conjunció com a repte. I el seu principal anhel acaba sent situar-se i avançar, si pot, per aquest límit, per la prima fulla de ganivet que reuneix i separa totes dues cares. Una accepció d'allò que anomenem radical, en escena, assenyala aquesta pretensió.



Però per avançar en aquest objectiu, els «radicals» tenen un enorme problema. I aquest problema es relaciona ni més ni menys que amb allò que s'anomena “el sentit del món”. Jean Luc Nancy –al seu llibre titulat justament *El sentit del món*– subratlla que el valor predominant de la noció de sentit és el seu significat de “tendir cap a”, és a dir: una prospecció que imposa a la consciència la idea de *distància*. Mentre que allò sensible del sentir, en canvi, sembla indicar la immediatesa, l'absència de distància i de perspectiva. De manera que, tot i que allò sensual i allò intel·lectiu s'orienten, com l'ase de Buridan, cap a extrems alimenticis diferents (de fet, cap a dues menjadores oposades), succeeix, tal i com adverteix Nancy, que malgrat que les coses d'aquest món expressen el seu sentit com un “tendir cap a”, la veritat és que ja no *tendeixen* cap enlloc concret, sinó cap a un lloc tan imprevisible com inadvertit. De manera que entre el “sentir” i el “sentit” tampoc no sembla revelar-se una contradicció tensa, sinó més aviat laxa. I així, els dos pols queden

com surant en les nostres vides, sense una oportunitat aparent de formar una con-junció homogènia, però sense mantenir tampoc una tibantor entre ells.

Per això, per posicionar-se davant d'aquesta laxitud i aquesta dissociació, l'activi-tat performativa dels nostres dies procedeix de manera aparentment paradoxal: es dirigeix amb força cap a una o altra de les dues menjadores de Buridan, amb l'ob-jectiu –com a mínim– de tensar al màxim la corda.



Invoquem la llengua i el cos, dos territoris propicis de la radicalitat teatral. Un admirable himne del segle vi sembla haver reunit les dues matèries d'una manera molt bella: “Canta, oh llengua, el misteri d'aquest cos tan gloriós”². La llengua també és un arma de doble tall. És la facultat de parla i és un òrgan. És logos i és cos; paraula i cosa. Com a òrgan vibrant i erèctil, se l'ha associat al sexe masculí. Però al marge d'aquesta analogia, la llengua està feta de jugades i de passos satí-rics. De *ludus* i de *jocus*, de joc i d'acudits. Els seus esllavissaments (*lapsus*, en llatí) són inadvertències d'un plaer reprimat; les seves llepades o lliscaments –*lapsus*– són símptomes d'un ardor renovat. Davant d'aquesta disjunció contem-porània, alguns artistes opten per dirigir-se envers la paraula sense el pes de la cor-poreïtat, com és el cas de les veus o de les llengües de Samuel Beckett (pensem, per exemple, en la boca parladora de *Not I*); d'altres, en canvi, opten per l'òrgan i l'exuberància sensible i particularment “immediata”. Aquest és potser el caràcter que expressa el treball de la croata Ivana Müller, amb una proposta pràcticament inversa a la de Beckett. En la major part de les seves obres, observa el món de la llengua i del pensament no des de l'audició, sinó des de la mirada.

Amb el projecte *How Heavy Are My Thoughts*, Ivana Müller dissecciona el sugges-tiu camp de referències plàstiques que conté l'expressió “heavy thoughts” (“pen-saments pesats”). És possible que el cap, que per si mateix pesa gairebé set qui-los, tingui un pes més o menys gran en funció de la densitat o del pes dels pensa-ments? Aquesta pregunta aparentment innocent conté ja la sorprenent perspectiva de l'obra, que relaciona el substantiu “pes” (originàriament, participi passiu de *pendere*, “penjar”) amb el verb pensar, que és el freqüentatiu del mateix verb *pen-dere*; una relació que té correspondències en diverses llengües i no només a les lla-tines. Certament, l'expressió “pensaments pesats” conforma un oxímoron concep-tual per a la nostra cultura contemporània. Ja que un pensament, per a nosaltres, és immaterial.

2. «Pange, lingua, gloriosi», himne de Sant Venanci Fortunat, Bisbe de Poitiers (nascut el 530 al nord d'Itàlia, prop de Treviso, i mort a Poitiers el 600).

Però Ivana Müller sembla reivindicar en tota la seva feina l'etimologia comuna, en grec, d'“idea” i de “veure”. A *Under My Skin*, una peça de 2005, trobem de nou la inversió paradoxal entre interioritat i aparença. En aquest cas, la interioritat és física i pot, per tant, ser vista gràcies a les tecnologies dels ultrasons, les càmeres endoscòpiques, les ressonàncies magnètiques, els raigs X, etcètera. La pregunta germinal de l'obra és: Què passa dins del cos, quan per fora apareix un gest o un rictus? Aquesta pregunta fa que la carn es torni un missatge encarnat. El “gest” adquireix el seu accent de “gesta”; es converteix en llengua de la pell, idioma del “jo-pell”, com deia Deleuze: en un missatge a flor de pell. Com en la formulació de la filosofia romàntica alemanya, Ivana Müller observa en aquesta obra que la mira-da directa sobre un mateix, o sobre el nostre cos, ens col·loca alhora en la proxi-mitat evident i en la distància abismal. Allò més proper ens acull a través dels sen-tits: el color, la rugositat de la pell, l'expressió facial, les olors. La comprensió intel·lectiva del cos, en canvi, ens allunya de nosaltres mateixos: el cos se'ns torna impersonal. Tenir l'oportunitat de veure els processos interns del cos quan menja, s'asseu, fa bromes, etcètera, és veure l'ambigüitat del cos objecte (*Körper*, en ale-many) i del cos com a experiència (*Leib*). Per tant, res no és més abstracte que allò concret del propi cos.

A *I am there but I cannot see you* (2007), obra concebuda per ser visionada a tra-vés de la xarxa, és l'espai virtual i el temps autònom de la imatge allò que queda contaminat pel visionat d'un espectador internauta. I al seu últim espectacle *While We Were Holding it Together* (2007), Ivana Müller sembla con-jugar les perspecti-ves dels seus espectacles anteriors. Els seus cinc actors es queden tota l'estona plantats a escena mantenint un sol gest, una posa, mentre la seva llengua juga un rol lúdic i sensible, capaç de saltar d'un personatge a l'altre a través d'una mani-pulació de micròfons i de veus gravades. Allò intel·lectiu de la paraula es fa sensi-ble per efecte de proximitat, i allò físic i sensible del cos es torna imatge a través de la immobilitat. És cert que, amb el pas del temps, cada actor va patint els efec-tes físics de l'esgotament i comença a tremolar i a lluitar infructuosament per man-tenir la quietud de la posa. Però a aquelles alçades ja no sembla ser un cos, el que pateix, el que experimenta un *pathos*, sinó una llengua que causa el seu efecte sobre aquelles escultures humanes que han gosat emetre paraules.



Amb una estètica completament diferent, però que aconsegueix portar el sentit de l'ús d'allò corporal fins a una reflexió immediata, trobem les propostes del grup alemany She She Pop. Sorpren, a primera vista, que en la seva radicalitat perfor-mativa faci ús de tots els elements de l'artifici teatral. Però ho fa sempre en un to paròdic i carregat de contundència antiestètica. De fet, la noció mateixa d'exhibi-ció i tot allò que comporta d'esteticisme la societat de l'espectacle semblen ser

l'objectiu nuclear de la seva militància contestatària. Des de la paròdia, la seva proposta performativa consisteix principalment en desvetllar allò ocult; allò que queda fora de la mirada de l'espectador (els camerinos), allò que està darrere de les coreografies (els acudits, els recursos tècnics, l'atzar); allò que s'amaga darrere del personatge (l'actor); allò que s'amaga darrere de l'actor (la seva vida privada, la seva vida íntima); etc. Però sobretot, posa en joc la relació amb el públic. Porta el públic no només a escena sinó als camerinos; no només li fa realitzar petites coreografies, sinó mostrar la seva mateixa persona. El resultat sempre juga amb la lletjor, potenciada, a més a més, per la paròdia. No hi ha dubte que les audaces, intel·ligents i divertides propostes d'aquesta companyia no només s'orienten envers allò que podríem anomenar el desvergonyiment performatiu, sinó que mereixerien ser col·locades sota l'epígraf d'una "antiestètica de l'obsenitat", si s'entén per obsenitat –tal com ho ensenya Jean Baudrillard– allò que coincideix amb l'anul·lació del distanciament i de la perspectiva. No ens ha de sorprendre que la companyia consideri el teatre representatiu com un inconvenient, ja que la representació i l'exercici metafòric en general s'ofereixen sota la mediació de l'espectacle, és a dir, mantenint la distància escènica. Cosa que, definitivament, no admet la poètica d'allò obscè. «L'espectacle –observa Baudrillard– sempre està relacionat amb l'escena. En canvi, en el terreny de l'obsenitat, ja no hi ha joc, la distància de la mirada s'esborra.» La poètica obscena és la del consum sense mediació: és fruïció enganxada, ultrapropera, hiperrealista. I She She Pop és especialista en proximitat.

Per això, la relació que s'estableix entre el públic i l'escena als seus espectacles no segueix el model de la comunicació, sinó el de la *contaminació*: "una contaminació de tipus víric", on tot és barreja, fusió i confusió entre públic i escena; un contagi l'ideal del qual és la promiscuïtat, si s'entén per promiscuïtat el seu sentit etimològic de barreja íntegra. She She Pop treballa amb els mateixos ideals de la metonímia que expressa la màgia que James G. Frazer denomina "contaminadora", i que no són altres que prendre, realment, un efecte per una causa. "La paraula promiscuïtat –anota Baudrillard– expressa el mateix [que l'obsenitat]: hi és immediatament, sense distància."

L'encant dels espectacles de She She Pop és que troben ressonància a tots nivells, per part del públic. Per exemple, en l'esfera d'allò íntim, del fracàs i de les vel·leïtats quotidianes, com a *Die Relevanz-Show* (2007), un espectacle on, amb un domini magistral del *back-stage* (que el converteix en presència escènica) efectua una extraordinària paròdia del cabaret. I la crítica a allò espectacular que emprèn amb *Why don't you dance?* segueix el mateix patró de relació.

En aquest cas, l'espectacle sotmet a crítica la consideració de l'experiència estètica segons una valoració moral (bo/dolent) o segons una apreciació econòmica (molt/poc). Es tracta d'una suggestiva *performance* en la qual tot el públic, que en entrar al teatre s'ha enganxat a l'esquena un cartell valoratiu (una mena de cèdula escolar), és arrossegat a ballar músiques populars amb parelles i grups variables, i al final de cada ball

cadascun dels participants valora els seus respectius *partenaires* segons quatre coordenades diferents. *Why don't you dance?* és una acurada «crítica del judici estètic».



Hi ha també una radicalitat del sentit entès com un "tendir cap a"; una radicalitat en el predomini d'allò ulterior i del distanciament. El seu mitjà privilegiat no és la metonímia sinó l'ús d'una escena distanciada, una escena que, igual que la màgia imitativa –segons la classificació de James G. Frazer– opera tot garantint la metàfora i la seva representació. Una de les moltes metàfores exitoses, que recentment ha aparegut diverses vegades als nostres escenaris, és la llagosta.

Al final de *The Lobster Shop*, de la companyia Needcompany –que hem pogut veure aquesta temporada al Teatre Lliure i que, segons declaració del mateix autor i director, Jan Lauwers, tracta sobre el futur– Jeff pregunta a la seva mare:

Jeff.- Mare, què significa una llagosta?

Theresa.- No ho sé, fill; no ho sé.

És una pregunta contundent, una pregunta darrere de la qual ens sembla endevinar, en aquell moment, no una qüestió nominalista, sinó una clau substancial per entendre el *sentit* de la vida. Per què una llagosta? Què és una llagosta?

A *Images of Affection*, una obra de 2002, Jan Lauwers havia fet un tribut a James Joyce, i especialment al Joyce d'*Els morts*, amb la imatge final de la gran nevada que ho cobreix tot. Però en aquest *The Lobster Shop* sembla que pica l'ullet a Samuel Beckett que –als orígens de la seva singular poètica– formula també una pregunta cabdal sobre el sentit de la vida amb la perspicaç imatge d'una llagosta. De manera que el vincle format entre *More pricks than kicks*³, la novel·la de Beckett escrita entre 1932 i 1933, i *The Lobster Shop*, de Jan Lauwers, concebuda el 2006, es pacta precisament en el perfil d'un enigma en forma de crustaci.

Al primer capítol de la novel·la de Beckett, titulat "Dante i la Llagosta", se'ns col·loca davant del suplici d'una llagosta, la sort de la qual és un paradigma del destí de Belacqua (protagonista de l'obra). Llançada de viu en viu a una olla d'aigua bullint, l'animal té el temps comptat. Belacqua –que assisteix amb horror a aquest suplici– espera com a mínim que la immolació passi de pressa, que duri el menor temps possible. Es perpetua durant trenta segons, però aquests, com sentència el narrador, no passen aviat. Evidentment, el sentit en joc és el sentit de la mort. La llagosta –com cada ésser humà– és un ésser per a la mort. I Belacqua –com la resta d'éssers– té el temps comptat.

3. *Publicada en castellà per l'editorial Lumen, en una excel·lent traducció de Víctor Pozanco, amb el títol Belacqua en Dublín.*

A *The Lobster Shop*, com a l'obra de Beckett, el temps i la mort són centrals. Un temps inert i incontenible, i una mort desdramatitzada que passa sense fer cap mena de diferències. Per això, l'epitafi del personatge de Beckett parafraseja una idea de Fontanelle sobre l'enganyosa immortalitat dels supervivents.

Però, que hi ha una manera apropiada d'afrontar el temps i la mort? La paradoxa de John Donne sobre les dues maneres d'admetre el pas del temps –per una banda, el riure de Demòcrit i per una altra, el plor d'Heràclit– s'expressa en un anell de Moebius. Ja que tant el rostre alegre i còmic de Demòcrit com el rostre tràgicament trist d'Heràclit no són res més –des del punt de vista de la mort– que variacions d'un mateix tema. I és per aquest motiu que Jan Lauwers reuneix *The Deer House*, que s'estrenarà l'estiu de 2008, amb *Isabella's Room* i *The Lobster Shop*, en la «Trilogia de la Humanitat», agrupada sota el títol genèric de *Sad Face / Happy Face*.

Tant en Beckett com en Lauwers, la mort i el temps són només fenòmens, justificacions de moviment; els seus personatges són només un mapa, sense relleu. Estan iniciats, però no se'ns mostra mai el seu origen; han estat acabats, però sense assolir mai la seva conclusió. Aliens a qualsevol esperit biogràfic. Intrínsecs només al sentit de la mort.



La versió d'aquest oxímoron de doble sentit –“tristament alegre” o “alegremment trist”–, propi de la comèdia humana, és vista per Rodrigo García sota la forma d'un llamàntol. “Dante i el llamàntol” podria ser el subtítol de la seva obra *Accidens. Matar para comer*, en cas que volguéssim relacionar-la amb l'obra de Samuel Beckett.

Accidens és una acció que es va programar fa un any aquí, al primer cicle de Radicals del Teatre Lliure. Una comèdia de la vida, però sense ascensió. Un itinerari envers la mort, però sota la celebració de l'apetència i del vi. Com a públic i com a supervivents immunes, acompanyem aquest llamàntol en la seva agonia. Les seves mortificacions sonores, amplificades per un micròfon, ens arriben mesclades amb la veu de Nick Cave que glorifica el miracle de la vida tot cantant «What a Wonderful World». Entretant, la nostra indemne perspectiva com a públic ens col·loca en la posició d'un déu. Ja que si els déus no s'afecten davant els sofriments dels humans, perquè de cara a la seva divinitat no es tracta sinó de meres convulsions d'insecte, tal com va sentenciar Shakespeare, la mort del crustaci queda completament disminuïda i sense sentit en veure-la des de la llunyania. Però en canvi, l'escoltem *de prop*. Per això fa la impressió que cadascú surt dient-se a si mateix: si es considerés tota la història de la cultura humana des del punt de vista dels déus, o des del punt de vista del Google Earth (si es tingués en compte, per exemple, la història del llenguatge humà), aquesta no seria sinó la història d'una simple remor, una queixa breu: el grinyol d'un llamàntol amb les tenalles lligades abans de morir.



Pensant en l'escena contemporània, molts dels seus agents consideren paradoxal intentar un panorama *retrospectiu* a partir del qual es pugui diagnosticar el seu sentit, ja que aquesta mena de teatre no té una vocació *prospectiva*. I s'argumenta que, en pretendre una visió sinòptica de la contemporaneïtat, se'ls col·loca en la situació en què es va trobar Orfeu, quan en mirar anticipadament Eurídice la va tornar de cop a la foscor absoluta dels inferns. I per tant –s'afirma– és millor que el teatre radical mori primer, abans d'emprendre la seva vivisecció.

Però si bé és veritat que una visió panoràmica d'aquest teatre resulta entorpidida per la pròpia actualitat, no per això hem d'obviar una mirada envers els seus mecanismes, envers les seves formes de procedir. I, més específicament, envers la seva estructura. L'estructura es disposa com una manera d'entrar a l'escena radical sense la pretensió d'encolomar-li un ordre extern. I, tractant-se d'una estructura temporal, ella mateixa posa de manifest el joc poètic de les seves metamorfosis successives. És difícil pensar que el teatre “avanci” a base de temes. Són les seves estructures mòbils les que generen i regeneren els temes, i en aquest sentit el teatre contemporani alemany resulta exemplar.

El rebuig de Frank Castorf a la lògica dels drets d'autor es dirimeix en aquest sentit: “S'eleven murs, s'imposen drets protectors i s'invoca la fidelitat a l'obra per no deixar que la vida sigui allò que és. Crec que començo a entendre què significa la noció de fidelitat a l'obra, per a la majoria de persones. És la nostàlgia de poder recórrer amb la mirada un domini que s'estén envers l'horitzó, del qual un mateix n'és l'amo. És la nostàlgia d'una altra època.”

No menys exemplar resulta el treball del Wooster Group en les seves enèrgiques dramaturgies d'obres de repertori, com ara *Les temptacions de Sant Antoni* de Flaubert, *el Faust* de Goethe, *la Fedra* de Racine o *el Hamlet* de Shakespeare. La feina de la seva directora, Elizabeth LeCompte, ens descobreix que és en el nivell estructural on els temes poden creuar-se o reciclar-se, on poden barrejar-se. On allò obscè (o la poètica de la immediatesa) ja no recau en un tema ni en un cos, sinó en un procediment, en el mecanisme operador, en la seva estructura, on es genera una catàlisi en la qual el mateix teatre es posa en joc. “Per això és inexacte oposar l'estructura i l'esdeveniment: l'estructura implica un registre d'*esdeveniments*.” Aquest punt de vista sobre l'estructura, que Gilles Deleuze exposa a la seva *Lògica del sentit*, és essencial per al treball estructural de l'escena radical. L'estructura, ens explicarà Deleuze, té com a funció garantir la formació del sentit perquè és l'encarregada de posar en relació l'excés dels significants amb l'escassetat dels significats.



Els membres del grup Rimini Protokoll han estat anomenats especialistes de la quotidianitat. Recentment, dos estudiosos del teatre contemporani, Myriam Dreyse i Florian Malzacher, han editat un llibre sobre el seu teatre titulat precisa-

ment així: *Experten des Alltags*, («Experts de la quotidianitat»). Allò quotidià no és sinònim de la vida habitual que pugui detectar-se entre els hitites, els egipcis o en qualsevol altre grup humà, de qualsevol lloc i època del món. És un invent de la modernitat; i la sensació de T.S. Eliot en aquest sentit és que modernitat i quotidianitat són equivalents d'una equació indiscernible. Per això el primer poema d'Eliot, *El cant d'amor de J. Alfred Prufrock*, és un enorme esforç per descriure aquesta enorme banalitat de la rutina inercial de la modernitat. El cant de Prufrock capta meravellosament alguns dels seus emblemes, sobretot en advertir com allò quotidià no és sinó un espai on s'ensopeix, on se solapa el temps.

No ha de sorprendre, doncs, que Stefan Kaegi, que juntament amb Helgard Haug i Daniel Wetzel conforma Rimini Protokoll, afirmi en aquest DDT que la seva novel·la preferida és un diari, *Die Süddeutsche Zeitung*, o que la seva pel·lícula de capçalera sigui precisament «Google Earth». En el diari, com també en la distància d'una imatge fabricada per les noves tecnologies, el temps se solapa. Però el talent i l'habilitat dels Rimini és que són capaços de separar aquest ensopiment. Si les avantguardes van ser explicades com un culte a l'*objet trouvé*, el més enllà de l'avantguarda dels nostres dies és l'apoteosi de la realitat mateixa considerada tota ella com un *objet trouvé*. Si l'avantguarda va ser l' enamorament del significat sense significat, el més enllà de l'avantguarda dels nostres dies, en la feina de Rimini Protokoll, és un passeig per la manca de significat d'allò que anomenem Realitat.

És per això que *Mnemopark*, obra de 2005 que es va presentar la temporada passada al Teatre Lliure, exterioritza i mostra les superposicions habitualment ocultes amb un efecte sorprenent. Ja que, en contrastar un país amb una maqueta, amb una llista d'estadístiques, amb cossos i rostres vius que han guanyat arrugues amb el temps, amb les limitacions i la vida, Rimini Protokoll és capaç de fer-nos concloure, a través d'aquest mirall còncau compost per maquetes i persones de la tercera edat, que tota Suïssa, tota la seva realitat com a país, totes les seves vaques i bancs, pertanyen al món de l'artifici; que la realitat real és la veritable maqueta. I el mateix passa amb *Deutschland 2*. Es tracta d'una *performance* que va consistir en recrear, a les instal·lacions abandonades del Parlament Federal de Bonn (substituint per la seu del Bundestag a Berlín), la sessió parlamentària del 27 de juny de 2002. Aquesta recreació, finalment, va haver de ser realitzada en un poliesportiu de la ciutat, degut a la falta de permís per utilitzar l'edifici federal de Bonn. Però tot i així, els discursos –i els aplaudiments, xiulets, escridassades i insults– dels parlamentaris reals que discutien a Berlín eren doblats, repetits com un eco, al poliesportiu de Bonn, per ciutadans comuns que a través d'un auricular a l'orella sentien tot el que deia el polític que havien decidit representar. Però curiosament, en aquesta confrontació entre “realitat real” i la seva maldestra i inexperta repetició en una ciutat llunyana, es produïa una caricaturització de la realitat. Eren els polítics reals els que acabaven adquirint la imatge de titelles, i no els ciutadans que els imitaven.

Això passa de manera encara més radical en el seu espectacle *Call Cutta*. A cada espectador se li dóna un telèfon mòbil, a través del qual sent algú que li proposa un recorregut per la ciutat de Berlín. No és fins al final del trajecte a través d'innombrables detalls atzarosos pels carrers del barri berlinès de Kreuzberg, que el públic descobreix que el seu interlocutor i guia és a Calcuta. Si aquest interlocutor indi és tan hàbil i entès en la ciutat de Berlín és precisament perquè la seva feina habitual consisteix en això. Es revela, així, que a les companyies telefòniques del primer món els resulta molt més econòmic contractar gent que viu i treballa a l'Índia per oferir des d'allà el servei d'informació telefònica d'una ciutat europea. De manera que, amb aquest passeig per Berlín, guiat en directe des de l'Índia, es posen de manifest algunes de les particularitats centrals d'allò que en una paraula anomenem “globalització”. I es posa també en evidència que el sentit i l'orientació física en una ciutat ens vénen donats des de fora del lloc per on ens movem, i així es converteix la realitat en un món narrat des de l'exterior.

En el fons, la feina de Rimini Protokoll és un projecte de didacticisme. I com tota la bona educació, ens ofereix una dosi acurada de doble sentit: ens ensenya a veure que darrere del somriure de la ficció es troba la tristesa de la realitat. Una altra modalitat de la Cara Trista i la Cara Felïç.



Al costat del sentit axiomàtic i obvi es troba un sentit addicional que ve a ser com un suplement que l'intel·lecte no arriba a assimilar del tot –tossut, fugisser. Roland Barthes l'anomenava el sentit obtús. Obtús significa, literalment, allò que es troba sota l'efecte d'un cop, ja que reuneix el participi passiu de *tundere*, “colpejar”, amb el prefix *ob*, “en”. L'escena radical és certament *con-tudent*. Igual que Nietzsche, que creia necessari filosofar a cops de martell per tal d'enderrocar ídols, l'escena radical se sent obligada a embestir els models de la convencionalitat teatral. A vegades passa, de tota manera, que els aliats s'enduen algun cop amb la consegüent pèrdua de força en el bàndol propi. Un exemple d'això és la seva relació amb la mímesi i la figura.

Se sol dir, per exemple, que el teatre contemporani rebutja el món de la imitació i que en canvi aposta per la imatge; i que a allò mimètic, que menys té, anteposa allò imaginari. Però d'aquesta manera accedeix al sentit d'allò obvi i oblida, en canvi, el potencial de la seva contundent empresa confonent-ne els termes.

A l'hora d'aclarir aquests termes, no es tracta de fer valdre un mer escrúpol filològic, sinó de considerar que la terminologia constitueix part del moment poètic i productiu del pensament. I cal reconèixer que l'ús “a-crític” dels conceptes pot ser responsable de moltes capitulacions o de moltes limitacions.

Per tant, podem recordar que tant “imatge” com “imaginació” tenen la mateixa

arrel que “imitació”. En llatí no existeix cap arrel *im*, però a tots dos mots se'ls reconeix la procedència de l'arrel *mi*, que per efecte d'una aposició de la partícula *in* a l'arrel *mi* ha alterat la seva composició. *Mi* és l'arrel que dona sentit a les paraules gregues “mim” i “mimesi”. Semànticament, imaginar i imitar se superposen. I per altra banda, i de manera molt aclaridora, aquesta via ens remunta fins als altres sentits de mímesi, ja que *mi* s'uneix a l'arrel indoeuropea *mei*, que indica tot allò mudable i intermitent que atrau l'atenció. D'aquí brota el sànscrit *maya* –l'insidiós i hipnotitzador joc de les aparences– i l'antic alt alemany *mein*, “engany”. I fins i tot pot resultar simpàtic recordar que l'addició a *mei* del sufix dental apunta la idea de vincle, d'on sorgeix el sànscrit *mithra*, “amic”. De fet, imitar no és altra cosa que crear una imatge amigable.



La paraula estrofa, una de les més belles i precises del grec antic, vol dir “volta” o “gir”. I és comprensible que es fes servir en el llenguatge de la dansa abans de convertir-se en mesura poètica. Però els grecs també la van fer servir per referir-se a una volta singular: la realitzada quan algú va cap avall o fins i tot quan ja ha caigut. Van unir *kata* (“avall” o “complet”) amb *strophe* (“tomb” o “volta”). La *katastrophe* va significar, per a ells, un *tras-torn*; un trastorn que entenien com a ruïna, però també com a desenllaç i consecució. És a dir, com a *el* sentit final d'una cosa.

La candidesa del naturalisme ens va fer creure que les catàstrofes mantenien la seva vigència en la nostra cultura, almenys com a entitat conclusiva. Les obres acabaven en el moment que la casa es cremava, com *Espectres* d'Ibsen, per exemple. Però la síndrome de la Casa Usher aviat va ocupar-ne lloc i ens va obligar a viure –a sobreviure– entre les seves ruïnes. *La Casa cremada* d'Strindberg ja s'ha reduït a cendra a l'inici o fins i tot abans de començar l'obra. I el mateix passa amb *La casa cremada* de Bataille, el guió cinematogràfic que va escriure entre 1944 i 1945, o bé amb el poema *La casa cremada* de Rilke; amb l'univers esgotat però supervivent de Samuel Beckett; amb els paisatges de Heiner Müller, que ja són *paisatges després de la batalla*; amb les guerres postnuclears d'Edward Bond; o bé amb el planeta en runes on s'inicia el llòbrec univers de Sarah Kane, amb *Blasted*. El present del món ha estat destruït fa temps i només en sobreviuen restes: de fantasmes, de morts, de supervivents.

Lluny de qualsevol eco romàntic, el nostre món ja no mira el passat, que ha perdut vigor. Però tampoc no posa l'interès en el futur, tal com van fer les primeres avantguardes. És cec envers allò que ha de venir. Viu l'oportunisme d'allò quotidià, aquest oportunisme que fa de tot un espectacle: l'arquitectura, la pobresa, la política, la sexualitat... Sense catàstrofe no hi ha sentit i, per tant, un té la impressió que ara tot gira només sobre el seu propi eix, en un etern retorn del mateix, sense solució possible.

Al seu llibre sobre el sentit humà en el teatre⁴, Catherine Naugrette enumera les imatges d'aquesta devastació. Des de la necessària malenconia que s'arrauleix entre les cendres d'Auschwitz, fins a l'eco de la manca de sentit en les obres dels últims i més radicals creadors de l'escena contemporània.



Al seu lúcid pròleg a la *Lògica del sentit* de Gilles Deleuze⁵, un llibre sobre l'esdeveniment, sobre el fer i el saber fer, Miguel Morey defineix l'objectiu del llibre com una invitació a un joc. “D'un joc que ens parla d'allò que ens posa en joc”. I en sintetitzar aquesta invitació, Morey elabora el que avui podríem llegir com un manifest de radicalitat en el joc performàtic.

«Els jocs del sentit comú que articulen, en la nostra vida quotidiana, la manera com ens mesurem amb el succeir de les coses que passen, pot emmarcar-se segons una sèrie de regles convencionals.

Tanmateix, davant d'aquests jocs, atrapats sempre pel model econòmic (guanyar/perdre) o moral (bé/mal) és pensable (possible?), ens diu Deleuze, un joc completament diferent, que trenqui amb aquestes representacions i amb la noció mateixa d'una representació del joc; si el joc és la vida o el passar de les coses que passen, qui, en absència de Déu, podria pretendre una resposta d'aquest joc?

Imaginem, per un moment, quines podrien ser les regles d'aquesta manera completament diferent de jugar:

1. Aquí no hi ha regles preexistents; cada jugada inventa les seves pròpies regles; es practica així perquè porta en si la seva pròpia regla.
2. En lloc que l'atzar decideixi un nombre de jugades realment diferents, el conjunt de jugades afirma tot l'atzar i no deixa de ramificar-lo en cada jugada.
3. Les jugades no són, per tant, real i numèricament diferents. Són qualitativament diferents, però totes elles són formes qualitatives d'un sol i mateix jugar, ontològicament un.

Un joc d'aquesta mena s'assemblaria molt a allò que Deleuze entén per pensar; fora o contra tota representació.»

No hi ha dubte que no és pas del joc competitiu d'allò que ens parla, d'aquell joc

4. Catherine Naugrette, *Le théâtre et les sens de l'humain*. Circé, París, 2004

5. Gilles Deleuze, *Lógica del sentido*. Pròleg de Miguel Morey. Traducció de M. Morey (text) i Víctor Molina (apèndix). Ed. Paidós, 1989.

que no és altra cosa que administració privada de les pulsions. Sinó del joc *en i amb* les regles del joc. D'una voluntat d'allò possible; d'un món sense gramàtica possible. D'un món sense Déu. Un món on el sentit, en tot cas, està per construir.



Algú despenja aquell telèfon de Dalí que té una llagosta per auricular. I des de l'altre costat de la línia, sent dir que ens tornem a trobar la pista que concilia el sentir i el sentit, la paraula i la boca. ■

Barcelona, març 2008

Víctor Molina és doctor en Filosofia per la Universitat de Barcelona amb una tesi sobre Samuel Beckett. És professor d'escriptura dramàtica i d'estètica a l'Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona i autor del llibre "Escenes de l'imaginari" (1998). Ha estat director del Festival Internacional de Teatre Visual i de Títelles de Barcelona les edicions del 2002 i el 2004.

DILEMAS DEL SENTIDO RADICAL

VÍCTOR MOLINA

Al preguntarnos por los sentidos *de y en* la escena radical deberíamos tener presente en primer término que la propia palabra *sentido* es ya equívoca. Indica una dirección y expresa una sensación. Y tanto en las lenguas germánicas como en las latinas la orientación y la percepción suelen ser facilitadas por un mismo término. Una raíz indoeuropea de «sentido» —que reviste este doble campo semántico— se encuentra en el italiano *senso*, así como en el alemán *Sinn*. Es cierto que este último vocablo designa un «movimiento de espíritu», un efecto de disposición o incluso una mezcla de ambas cosas, indicando así una propensión o una inclinación. Y si el sentido es ya por sí mismo anfibológico o equívoco —puesto que responde a dos voces—, no puede serlo menos el *sentido* del teatro.

La visión tradicional del teatro, por ejemplo, ha atribuido roles separados al público y a la escena según los dos criterios opuestos de «sentido». Al público se le asocia con la actitud de la sensibilidad, mientras que sobre las espaldas de los responsables de la propuesta escénica recae el peso del sentido intelectual, es decir, la orientación. Esta visión —que se ha ido modificando con el tiempo, pero bajo cuyas rémoras aún vivimos— se ha convertido en un elemento contestado por una amplia zona del teatro contemporáneo. Es cierto que el intelecto jamás está exento de sensualidad. Pues dar un *consentimiento* sobre una cuestión o *asentir* a una propuesta es expresar una preferencia que no está desencarnada. Por tanto, hay que reconocer que el fruto de las creaciones performativas es también un disfrute del pensamiento. Pero esta conjunción no es ni general ni inmediata. Es más bien un vestigio. Se encuentra en el nivel de aquellas expresiones cotidianas que constataban que una reflexión no podía progresar sin que uno de los cinco sentidos dejase de ser solicitado: se *olfatea* una pista, se *ve* una dificultad, se *manipula* una opinión, etc. Pero son expresiones sedimentadas. Ni recogen ni posibilitan la experiencia viva. La empobrecida experiencia vigente suele ofrecer más bien los dos sentidos de «sentido» por separado (el intelectual y el sensorial). Pero el teatro contemporáneo, en cambio, al tener conciencia de ello, y saber también la gran dificultad de reunir vivencialmente estos dos rostros, asume su posible conjunción como un desafío. Y su principal anhelo acaba siendo situarse y avanzar, si puede, por ese filo, por la delgada hoja que reúne esas dos caras.

Una acepción de lo que llamamos radical en escena señala esa pretensión.



Pero para avanzar en ese objetivo tienen los «radicales» un enorme problema. Y ese problema está en relación ni más ni menos que con lo que se denomina «el sentido del mundo». Jean-Luc Nancy —en su libro titulado justamente *El sentido del mundo*— subraya que el valor predominante de la noción de sentido es su significado de «tender-hacia», es decir: una prospección que impone a la conciencia la idea de distancia. Mientras que —por el contrario—, lo sensible del sentir parece indicar la inmediatez, la ausencia de distancia y de perspectiva. De modo que aunque lo sensual y lo intelectual se orientan, como los burros de Buridán, hacia extremos alimenticios diferentes (de hecho, hacia dos hacinas opuestas) sucede, advierte Nancy, que aunque las cosas de este mundo expresan su sentido como un «tender hacia», lo cierto es que ya tampoco *tienden* hacia algún lugar concreto, sino hacia un lugar tan imprevisible como inadvertido. De suerte que entre el «sentir» y el «sentido» ya tampoco parece revelarse una contradicción tensa, sino más bien laxa. Y de ese modo los dos polos quedan como flotando por separado en nuestras vidas, sin oportunidad aparente de formar una conjunción homogénea, pero tampoco sin mantener una tirantez entre ellos. Por ello, para posicionarse ante esa laxitud y esa disociación, la actividad performativa de nuestros días procede de un modo aparentemente paradójico: se dirige con fuerza hacia una u otra de las dos hacinas de Buridán con el fin de —al menos— tensar al máximo la cuerda.



Invoquemos la lengua y el cuerpo, dos territorios propicios de la radicalidad teatral. Un admirable himno del siglo vi parece haber reunido las dos materias de una bella manera: «Canta, oh lengua, el misterio de este cuerpo tan glorioso»². La lengua también es un filo de doble sentido. Es una facultad de habla y un órgano. Es logos y es cuerpo; palabra y cosa. Como órgano vibrante y hasta eréctil se la ha asemejado al sexo masculino. Pero al margen de ese parangón, la lengua está hecha de jugadas y lances satíricos. De *ludus* y de *jocus*, de juego y de ocurrencias. Sus deslices (*lapsus*, en latín) son inadvertencias de un placer reprimido; sus lamidas o deslizamientos —*lapsus*— son síntomas de un ardor renovado. Ante su disyunción contemporánea, algunos artistas optan por dirigirse hacia la palabra sin el peso de la corporeidad, como en el caso de las voces

o de las lenguas de Samuel Beckett (piénsese, por ejemplo, en la boca parlante de *Not I*); otros en cambio optan por el órgano y la exuberancia sensible y particularmente «inmediata». Éste último es quizá el carácter que expresa el trabajo performativo de la croata Ivana Müller, con una propuesta prácticamente inversa a la de Beckett. En la mayor parte de sus obras observa el mundo de la lengua y del pensamiento no desde la audición, sino desde la mirada.

Con su proyecto *How Heavy Are My Thoughts*, Ivana Müller disecciona el sugestivo campo de referencias plásticas que contiene la expresión «heavy thoughts» (pensamientos pesados). ¿Es posible que la cabeza, que por sí misma pesa casi siete kilos, tenga un peso mayor o menor en función de la densidad o peso de los pensamientos? Esta pregunta aparentemente inocente contiene ya la sorprendente perspectiva de la obra, que relaciona el sustantivo peso (participio pasivo de *pendere*, «pender», «colgar»), con el verbo pensar, que es el frecuentativo del mismo verbo *pendere*, «pender», «colgar»; una relación que tiene correspondencias en diversas lenguas y no sólo en las latinas. Ciertamente la expresión «pensamientos pesados» conforma un oxímoron conceptual para nuestra cultura contemporánea. Pues un pensamiento es para nosotros inmaterial.

Pero Ivana Müller parece reivindicar la común etimología, en griego, de «idea» y de «ver» en todos sus trabajos. En *Under My Skin*, un trabajo del 2005, encontramos de nuevo la inversión paradójica entre interioridad y apariencia. En este caso la interioridad es física y puede por tanto ser vista gracias a las tecnologías de los ultrasonidos, las cámaras endoscópicas, las resonancias magnéticas, los rayos X, etcétera. La pregunta germinal de la obra es: ¿Qué pasa dentro del cuerpo cuando por fuera aparece un gesto o un rictus? Esta pregunta hace que la carne se vuelva un mensaje encarnado. El «gesto» adquiere su acento de «gesta»; se convierte en lengua de la piel, idioma del «yo-piel» (Deleuze). En un mensaje a flor de piel. Como en la formulación de la filosofía romántica alemana, Ivana Müller observa en esta obra que la mirada directa sobre uno mismo, o sobre nuestro cuerpo, nos coloca a la vez en la proximidad evidente y en la distancia abismal. La cercanía nos acoge a través de los sentidos: el color, la rugosidad de la piel, la expresión facial, los olores. La comprensión intelectual del cuerpo en cambio nos aleja de nosotros mismos: nuestro cuerpo se vuelve impersonal. Tener la oportunidad de ver los procesos internos del cuerpo cuando éste come, se sienta, bromea, etcétera, es ver la ambigüedad del cuerpo objeto (en ale-

mán, *Körper*) y el cuerpo como experiencia (*Leib*). Nada más abstracto por tanto que lo concreto del propio cuerpo.

En *I am there but I cannot see you* (2007), obra concebida para ser visionada a través de la red, es el espacio virtual y el tiempo autónomo de la imagen lo que queda contaminado por el visionado de un espectador internauta. Y en su último espectáculo *While We Were Holding it Together* (2007), Ivana Müller parece conjugar las perspectivas de sus espectáculos anteriores. Sus cinco actores quedan todo el tiempo clavados en la escena manteniendo un solo gesto, una pose, mientras que su lengua juega un rol lúdico y sensible, capaz de saltar de un personaje a otro a través de una manipulación de micrófonos y de voces grabadas. Lo intelectual de la palabra se hace sensible por efecto de proximidad, y lo físico y sensible del cuerpo se vuelve imagen a través del inmovilismo. Es verdad que con el tiempo cada actor va sufriendo los efectos físicos del agotamiento y comienzan a temblar y a luchar infructuosamente para mantener la quietud de la pose. Pero para entonces ya no parece ser un cuerpo el que sufre, el que experimenta un *pathos*, sino una lengua la que causa su efecto sobre esas esculturas humanas que han osado emitir palabras.



Con una estética totalmente diferente, pero que consigue llevar el sentido del uso de lo corporal hacia una reflexión inmediata, encontramos las propuestas del grupo alemán She She Pop. Sorprende a primera vista que en su radicalidad performativa haga uso de todos los elementos del artefacto teatral. Pero lo hace siempre en un tono paródico y cargado de contundencia antiestética. De hecho, la noción misma de exhibición y todo lo que conlleva de esteticidad la sociedad espectacular parece ser el objetivo nuclear de su militancia contestataria. Desde la parodia, su trabajo performativo consiste principalmente en desvelar lo oculto; lo que queda fuera de la mirada del espectador (los camerinos), lo que está detrás de las coreografías (las ocurrencias, los recursos técnicos y el azar), lo que se esconde tras el personaje (el actor), lo que se esconde detrás del actor (su vida privada, su vida íntima), etc. Pero, sobretodo, pone en juego la relación con el público. Lleva al público no solo a escena, sino a los camerinos; no solo a realizar pequeñas coreografías, sino a mostrar su propia persona, etc. El resultado siempre juega con la fealdad, potenciada además por la parodia. No hay duda que los audaces, inteligentes y divertidos trabajos de la compañía no sólo se orientan hacia lo que podríamos

llamar la desvergüenza performativa, sino que merecerían ser colocados bajo el rubro de una «antiestética de la obscenidad», si se entiende por obscenidad –como lo ha enseñado Jean Baudrillard– aquello que coincide con la anulación del distanciamiento y de la perspectiva. No debe sorprender que la compañía considere el teatro representativo como un inconveniente, porque la representación y el ejercicio metafórico en general se ofrecen bajo la mediación del espectáculo, es decir, manteniendo la distancia escénica. Algo que definitivamente no admite la poética de lo obsceno. «El espectáculo –observa Baudrillard– siempre está relacionado con la escena. Por el contrario, cuando se está en la obscenidad, ya no hay juego, la distancia de la mirada se borra.» La poética obscena es la del consumo sin mediación: es fricción pegada, ultracerca, hiperrealista. Y She She Pop es especialista en proximidad.

Por ello la relación que se establece entre el público y la escena en sus espectáculos no sigue el modelo de la comunicación, sino el de la contaminación: «una contaminación de tipo vírico», en la que todo es mezcla, fusión y confusión entre público y escena; un contagio cuyo ideal es la promiscuidad, si se entiende promiscuidad en su sentido etimológico de mezcla íntegra. She She Pop trabaja con los mismos ideales de la metonimia que expresa la magia que James G. Frazer denomina “contaminante”: y que no son otros que la que de tomar realmente un efecto por una causa. «La palabra promiscuidad –anota Baudrillard– expresa lo mismo [que la obscenidad]: está ahí inmediatamente, sin distancia.»

El encanto de los espectáculos de She She Pop es que encuentra resonancia a todos los niveles por parte del público. Por ejemplo en la esfera de lo íntimo, del fracaso y de las veleidades cotidianas, como en *Die Relevanz-Show* (2007), un espectáculo que con un dominio magistral del backstage (que lo convierte en presencia escénica) efectúa una extraordinaria parodia del cabaret. Y la crítica a lo espectacular que emprende con *Why don't you dance?* sigue el mismo patrón de relación.

En este caso, el espectáculo somete a crítica la consideración de la experiencia estética según una valoración moral (bueno/malo) o según una apreciación económica (mucho/poco). Se trata de una sugestiva performance donde todo el público, que al entrar al teatro se ha adherido a la espalda un cartel valorativo, una especie de cédula escolar, será arrastrado a bailar músicas populares con parejas y grupos variables, y al final de cada baile cada uno de los participantes valorará a sus respectivos *partenaires* según cuatro coordenadas diferentes. *Why don't you*

dance? es una certera «crítica del juicio estético».



Hay también una radicalidad del sentido entendido como un «tender hacia»; una radicalidad en el predominio de lo ulterior y el distanciamiento. Su medio privilegiado no es la metonimia, sino el uso de una escena distanciada, una escena que, a semejanza de la magia imitativa –según la clasificación de James G. Frazer– opera asegurando la metáfora y su representación. Una de las muchas metáforas exitosas, y que ha tenido una reciente aparición en nuestros escenarios, es la langosta.

Al final de *The Lobster Shop* –obra de la compañía Needcompany que hemos podido ver esta temporada en el Teatre Lliure y que trata sobre el futuro, según declaración del propio autor y director Jan Lauwers– Jeff le pregunta a su madre: Jeff.- ¡Mamá, qué significa una langosta? Theresa.- No sé, hijo; no lo sé.

Es una pregunta contundente, una pregunta tras la que creemos adivinar en ese momento no una cuestión nominalista, sino una clave substancial para entender el sentido de la vida. ¿Por qué una langosta? ¿Qué es una langosta?

En *Images of Affection*, una obra del 2002, Jan Lauwers había rendido un tributo a James Joyce, y más especialmente al Joyce de *Los muertos*, con la imagen de la gran nevada final que lo cubre todo. Pero con este *The Lobster Shop* da la sensación de hacer un guiño a Samuel Beckett, que –en los albores de su singular poética– formula también una pregunta capital sobre el sentido de la vida bajo la perspicaz imagen de una langosta. De modo que el vínculo formado entre *More pricks than kicks*, la novela de Beckett escrita entre 1932 y 1933, y el *The Lobster Shop*, de Jan Lauwers, concebida en el 2006, se pacta precisamente en el perfil de un enigma en forma de crustáceo.

En el primer capítulo de la novela de Beckett, titulado «Dante y la Langosta», se nos coloca ante el suplicio de una langosta, cuya su suerte es un paradigma del destino de Belacqua (protagonista de la obra). Arrojada viva a una olla de agua hirviente, el animal tiene el tiempo contado. Belacqua –que asiste con horror a ese suplicio– espera al menos que la inmolación pase rápido, que dure el menor tiempo posible. Se perpetúa durante treinta segundos, pero éstos, como sentencia el narrador, no pasan pronto. Evidentemente el sentido en juego es el sentido de la muerte. La langosta –como cada ser humano– es un ser para la muerte. Y Belacqua –como el resto de los seres– tiene el tiempo contado.

En el *The Lobster Shop*, como en la obra de Beckett, el tiempo y la muerte son centrales. Un tiempo inerte e incontenible, y una muerte desdramatizada que pasa sin hacer ningún tipo de diferencias. Por ello el epíteto del personaje de Beckett parafrasea una idea de Fontanelle sobre la engañoso inmortalidad de los sobrevivientes. ¿Pero hay acaso un modo apropiado para enfrentar el tiempo y la muerte? La paradoja de John Donne sobre dos modos opuestos de admitir el paso del tiempo, por un lado la risa de Demócrito y por el otro el llanto de Heráclito, se expresa en un anillo de Moebius. Pues tanto el rostro alegre y cómico de Demócrito como el rostro trágicamente triste de Heráclito no son –desde el punto de vista de la muerte– más que variaciones de un mismo tema. Y no por otra cosa Lauwers reúne *The Deer House*, que se estrenará el verano del 2008 junto a *Isabella's Room* y *The Lobster Shop*, en la «Trilogía de la Humanidad», agrupada bajo el título genérico de *Sad Face / Happy Face*.

Tanto en Beckett como en Lauwers, la muerte y el tiempo son sólo fenómenos, justificaciones de movimiento; sus personajes son sólo mapeados, sin relieve. Iniciados, pero sin mostrar jamás su origen; y terminados, pero sin nunca alcanzar su conclusión. Ajenos a todo espíritu biográfico. Intrínsecos sólo al sentido de la muerte.



La versión de este oxímoron de doble sentido –«tristemente alegre» o «alegremente triste»– y propio de la comedia humana es vista por Rodrigo García bajo la forma de un bogavante. «Dante y el bogavante» podría ser el subtítulo de su obra *Accidens. Matar para comer*, en caso de quisiéramos relacionarla con la obra de Samuel Beckett.

Accidens es una acción que se programó hace un año aquí, en el primer ciclo de Radicals del Teatre Lliure. Una comedia de la vida, pero sin ascensión. Un itinerario hacia la muerte, pero bajo la celebración de la apetencia y del vino. En tanto que público y como inmunes sobrevivientes, a ese bogavante lo acompañamos en su agonía. Sus sonoras mortificaciones amplificadas por un micrófono nos llegaron mezcladas con la voz de Nick Cave que glorificaba el milagro de la vida cantando «What a Wonderful World». Entre tanto, nuestra indenne perspectiva como público nos colocaba en la postura de un dios. Pues si los dioses no se afectan ante los sufrimientos del humano, porque ante su divinidad éstos son meras convulsiones de insecto, según sentenciaba Shakespeare, la muerte del crustáceo

queda totalmente disminuida y sin sentido al verla desde la lejanía.

Y sin embargo la escuchamos cerca. Por eso da la impresión que cada uno de nosotros sale diciéndose a sí mismo: si se considerara toda la historia de la cultura humana desde el punto de vista de los dioses, o desde el punto de vista del Google Earth (si se reparase, por ejemplo, en la historia del lenguaje humano), ésta no sería sino la historia de un mero rumor, un breve quejido: un crujir de bogavante con las tenazas atadas antes de morir.



Pensando en la escena contemporánea, muchos de sus agentes consideran paradjico intentar un panorama *retrospectivo* a partir del cual pueda diagnosticar su sentido, ya que este tipo de teatro no tiene una vocación de *prospectiva*. Y se argumenta que al pretender una visión sinóptica de la contemporaneidad, se les coloca en la situación en la que se encontraba Orfeo, que al mirar anticipadamente a Euridice la devolvió de golpe a la oscuridad absoluta de los infiernos. Y por tanto –se arguye– es mejor que primero muera el teatro radical antes de emprender su vivisección.

Pero si es verdad que una visión panorámica del mismo resulta entorpecida por la propia actualidad, no por ello debe obviarse una mirada hacia sus mecanismos, hacia sus formas de procedimiento. Y más específicamente hacia su estructura. La estructura se dispone como una forma de entrar a la escena radical sin la pretensión de endosarle a ésta un orden externo. Y al tratarse de una estructura temporal, ella misma pone de manifiesto el juego poético de sus metamorfosis sucesivas. Es difícil pensar que el teatro «avance» a base de temas. Son sus estructuras móviles las que generan y regeneran los temas, y en ese sentido el teatro contemporáneo alemán resulta ejemplar al respecto. El rechazo de Frank Castorf a la lógica de los derechos de autor se dirime en estos sentidos: «Se elevan muros, se imponen derechos protectores y se invoca la fidelidad a la obra para no dejar que la vida sea lo que es. Creo que comienzo a entender lo que significa la noción de fidelidad a la obra para la mayoría de las personas. Es la nostalgia de poder recorrer con la mirada un dominio que se extiende hacia el horizonte del que uno es dueño. Es la nostalgia de otra época.»

No menos ejemplar resulta ser el trabajo del Wooster Group en sus enérgicas dramaturgias de obras de repertorio, como *Las tentaciones de san Antonio* de Flaubert, el *Fausto* de Goethe, o la *Fedra* de Racine y el *Hamlet* de Shakespeare. El trabajo de Elizabeth LeCompte nos des-

cubre que es en el nivel estructural donde los temas pueden cruzarse o reciclarse, donde pueden mezclarse. Donde lo obsceno (o la poética de la inmediatez) ya no recae en un tema ni en un cuerpo, sino en un procedimiento, en el mecanismo operador, en su estructura, donde se genera una catálisis en la que el propio teatro se pone en juego. «Por esto es inexacto oponer la estructura y el acontecimiento: la estructura implica un registro de *acontecimientos*.» Este punto de vista sobre la estructura que Gilles Deleuze expone en su *Lógica del sentido* es esencial para el trabajo estructural de la escena radical. La estructura, nos explicará Deleuze, tiene como función asegurar la formación del sentido porque es la encargada de poner en relación el exceso de los significantes con la escasez de los significados.



Los miembros del grupo Rimini Protokoll han sido llamados especialistas de la cotidianidad. Recientemente dos estudiosos del teatro contemporáneo, Myriam Dreyse y Florian Malzacher, han editado un libro sobre su teatro titulado precisamente así: *Experten des Alltags*, («Expertos de lo cotidiano»). La cotidianidad no es sinónimo de vida habitual que pueda detectarse entre los hitos, los egipcios, o en cualquier otro grupo humano de cualquier época y lugar del mundo. Es una invención de la modernidad; y la sensación de T. S. Eliot al respecto es que modernidad y cotidianidad son equivalencias de una ecuación indiscernible. Por eso el primer poema de Eliot, *El canto de amor de J. Alfred Prufrock*, es un enorme esfuerzo por describir esa enorme banalidad de la rutina inercial de la modernidad. El canto de Prufrock capta maravillosamente algunos de sus emblemas, sobre todo al advertir cómo lo cotidiano no es más que un espacio donde se *abotarga*, donde se *solapa* el tiempo.

No debe sorprender que Stefan Kaegi, que junto con Helgard Haug y Daniel Wetzler conforman Rimini Protokoll, afirme que su novela preferida es un diario, *Die Süddeutsche Zeitung*, o que su película de cabecera sea justamente «Google Earth». En el diario, igual que en la distancia de una imagen fabricada por las nuevas tecnologías, se solapa el tiempo. Pero el talento y la habilidad de los Rimini es que son capaces de separar ese abotargamiento. Si las vanguardias fueron explicadas como un culto del *objet trouvé*, el más allá de la vanguardia de nuestros días es la apoteosis de la propia realidad considerada toda ella como un *objet trouvé*. Si la vanguardia fue el enamoramiento del significante sin significado, el más allá de la vanguardia de nuestros días en el trabajo

de Rimini es un paseo por la falta de significado en lo que llamamos Realidad. De ahí que *Mnemopark*, obra del 2005, que se presentó en el Teatre Lliure el año pasado, exteriorice y muestre esas sobreposiciones habitualmente ocultas con un efecto sorprendente. Pues al cotejar un país con una maqueta, con una lista de estadísticas, con cuerpos y rostros vivos que han acuñado arrugas por el tiempo, las limitaciones, la vida, Rimini Protokoll es capaz de hacernos concluir, a través de ese espejo cóncavo compuesto por maquetas y personas de tercera edad, que toda Suiza, toda su realidad como país, todas sus vacas y sus bancos, pertenecen al mundo del artificio; que la realidad real es la verdadera maqueta.

Y lo mismo sucede con *Deutschland 2*. Se trata de una performance que consistía en recrear en las instalaciones abandonadas del Parlamento Federal de Bonn –sustituido por la sede del Bundestag en Berlín–, la sesión parlamentaria del 27 de junio del 2002. Esta recreación finalmente tuvo que ser realizada en un deportivo de la ciudad por la falta de permiso oficial para utilizar el edificio federal de Bonn. Y aún así, los discursos –y los aplausos, silbidos, abucheos e insultos– de los parlamentarios reales, que discutan en Berlín, eran doblados, eran repetidos, como un eco en el deportivo de Bonn por ciudadanos comunes, quienes a través de un pinganillo en el oído escuchaban lo que decía el político que habían decidido representar. Pero curiosamente en esta confrontación entre “realidad real” y su torpe e inexperta repetición por en una ciudad lejana, se producía una caricaturización de la realidad. Eran los políticos reales los que acababan adquiriendo la imagen de títeres, y no así los ciudadanos que los imitaban.

De manera más radical sucede en su espectáculo *Call Cuta*. Donde, a cada uno de los espectadores se le proporciona un teléfono móvil, a través del cual pueden escuchar a alguien que les ofrece un recorrido por la ciudad de Berlín, y no era sino al final del recorrido por los innombrables detalles azarosos por las calles del berlinés barrio de Kreuzberg, que el público descubre que su interlocutor está en Calcuta. Si este interlocutor indio es tan hábil y entendido en la ciudad de Berlín es precisamente porque su trabajo habitual no es otro. Y se revela entonces que a las compañías telefónicas del primer mundo les resulta mucho más económico contratar a gente que vive y trabaja en la India para prestar desde allá el servicio de información telefónica de una ciudad europea. De modo que con ese paseo por Berlín, guiado en directo desde la India, se ponen de manifiesto algunas de las particularidades centrales de lo que con una palabra denominamos «globalización». De ese

modo queda también en evidencia que el sentido y la orientación física en una ciudad nos viene dada desde fuera del sitio donde nos movemos, y convierte a la realidad en un mundo narrado desde el exterior.

En el fondo, el trabajo de Rimini Protokoll es un proyecto de didacticismo. Y como toda buena educación nos ofrece una dosis cuidadosa de doble sentido; nos enseñan a ver que tras la sonrisa de la ficción se encuentra la tristeza de la realidad. Otra modalidad de la Cara Triste y la Cara Feliz..



Al lado del sentido axiomático y obvio se encuentra un sentido adicional que viene a ser como un suplemento que el intelecto no llega a asimilar del todo, testarudo, huido. Roland Barthes llamaba a este otro sentido, el sentido obtuso. Obtuso significa literalmente estar bajo los efectos de un golpe, reúne el participio pasivo de *tunder*, «golpear» con el prefijo *ob*, «en». La escena radical es ciertamente *con-tundente*. Igual que Nietzsche, que consideraba necesario filosofar a martillazos a fin de demoler ídolos, la escena radical se siente obligada a aporrear los modelos de la convencionalidad. A veces sucede, sin embargo, que los aliados se llevan algún golpe, con la consecutiva pérdida de fuerza del propio bando. Un ejemplo de ello es su relación con la mimesis y la figura.

Se suele decir, por ejemplo, que el teatro radical rechaza el mundo de la imitación y que en su lugar apuesta por la imagen; y que a lo mimético, que desdeña, le antepone lo imaginario. Pero con ello accede al sentido de lo obvio, y olvida en cambio el potencial de su contundente empresa al confundir los términos.

No se trata de hacer valer un mero escrípulo filológico a la hora de aclarar esos términos, pero sí de considerar que la terminología constituye parte del momento poético y productivo del pensamiento. Y hay que reconocer que el uso «a-crítico» de los conceptos puede ser responsable de muchas capitulaciones o de muchas limitaciones.

Por lo tanto, cabe recordar entonces que tanto «imagen» como «imaginación» tienen la misma raíz que «imitación». En latín no existe ninguna raíz *im*, pero a los dos vocablos se les reconoce la procedencia de la raíz *mi*, que por efecto de una aposición de la partícula *in* a la raíz *mi* se han alterado sus términos. *Mi* es la raíz que da sentido a las palabras griegas «mimo» y «mimesis». Semánticamente, el imaginar y el imitar se superponen. Por lo demás, y de manera muy aclaratoria, esa vía nos remonta hasta los otros sentidos de mimesis, pues *mi* se une a la raíz indoeu-

ropea *mei*, que indica todo lo mudable e intermitente que atrae la atención. De ahí brota el sánscrito *maya* –el insidioso e hipnotizante juego de las apariencias– y el antiguo alto alemán *mein* «engaño». Y quizá hasta resulte simpático recordar que la adición del sufijo dental a *mei* apunta a la idea de vínculo, de donde el sánscrito *mithra*, «amigo». En realidad imitar no es más que crear una amigable imagen.



La palabra estrofa, una de las más bellas y precisas del griego antiguo, quiere decir «vuelta» o «giro». Y es comprensible que se empleara en el lenguaje de la danza antes de convertirse en medida poética. Pero los griegos también la utilizaron para referirse a una vuelta singular: la realizada cuando alguien va hacia abajo o incluso cuando ya ha caído. Unieron *katá* (abajo o completo) con *strophe* (giro o vuelta). La *katastrophe* significó para ellos un *trans-torno*; un trastorno que concebían como ruina, pero también como desenlace y como consecución. Es decir, como el sentido final de una cosa.

La candidez del naturalismo nos hizo creer que las catástrofes mantenían su vigencia en nuestra cultura, al menos como entidad conclusiva. Las obras acababan en el momento en que la casa se incendiaba, como en *Espectros*, de Ibsen, por ejemplo. Pero el síndrome de la Casa Usher vino pronto a ocupar su lugar y nos obligó a vivir –a sobrevivir– entre sus ruinas. *La Casa incendiada* de Strindberg es ya sólo cenizas al inicio o incluso antes de comenzar la obra. Y otro tanto pasa con *La casa quemada*, de Bataille, el guión fílmico que escribió entre 1944 y 1945, o con el poema *La casa incendiada* de Rilke, o con el universo agotado pero sobreviviente de Samuel Beckett, o con los paisajes de Heiner Müller, que son ya *paisajes después de la batalla*, o con las guerras post-nucleares, de Edward Bond, o con el planeta en ruinas con las que se inicia el sombrío universo de Sarah Kane, con *Blasted*. El presente del mundo está ya destruido desde hace tiempo, y sólo sobreviven restos: de fantasmas, de muertos, de sobrevivientes.

Alejado de cualquier eco romántico, nuestro mundo no mira ya al pasado desvigorizado. Pero tampoco pone su interés en el futuro, como lo hicieron las primeras vanguardias. Es ciego hacia el porvenir. Vive el oportunismo de lo cotidiano, de ese oportunismo que hace de todo un espectáculo: la arquitectura, la pobreza, la política, la sexualidad... Sin catástrofe no hay sentido, y por tanto, uno tiene la impresión que todo gira ya sólo sobre su propio eje, en un eterno retorno de lo mismo, sin ninguna solución posible.

En su libro sobre el sentido humano en el teatro⁴, Catherine Naugrette enumera las imágenes de esa devastación. Desde la necesaria melancolía que se arrellana sobre los hollines de Auschwitz, hasta el eco de sinsentido en las obras de los últimos y más radicales creadores de la escena contemporánea.



En su lúcido prólogo a la *Lógica del sentido* de Gilles Deleuze⁵, un libro sobre el acontecimiento, sobre el hacer y el saber hacer, Miguel Morey define el objetivo de este libro como una invitación a un juego. «De un juego que nos habla de eso que nos pone en juego.» Y al sintetizar esta invitación, Morey elabora lo que hoy podríamos leer como un manifiesto de radicalidad en el juego performático.

«Los juegos del sentido común que articulan, en nuestra vida cotidiana, el modo como nos medimos con el pasar de las cosas que pasan, puede enmarcarse según una serie de reglas convencionales.

Sin embargo, frente a estos juegos atrapados siempre por el modelo económico (ganar/perder) o moral (bien/mal), es pensable (¿posible?), nos dice Deleuze, un juego totalmente diferente, que rompa con estas representaciones y con la noción misma de una representación del juego; si el juego es la vida o el pasar de las cosas que pasan, ¿quién en la ausencia de Dios podría pretender una respuesta de tal juego?

Imagínemos, por un momento, cuáles podrían ser las reglas de ese completamente diferente modo de jugar: “1º No hay aquí reglas preexistentes; cada jugada inventa sus propias reglas; se practica así porque lleva en sí su propia regla. 2º En lugar de decidir el azar en un número de jugadas realmente distintas, el conjunto de jugadas afirma todo el azar y no cesa de ramificarlo en cada jugada. 3º Las jugadas no son pues real y numéricamente distintas. Son cualitativamente distintas, pero todas ellas son las formas cualitativas de un solo y mismo jugar, ontológicamente uno”.

Un juego de este tipo se parecería mucho a lo que Deleuze entiende por pensar; fuera contra toda representación.»

No cabe duda que no es precisamente del juego competitivo de lo que nos habla, de ese juego que no es sino administración privada de las pulsiones. Sino del juego en y con las reglas del juego. De una voluntad de lo posible; de un mundo sin gramática preestablecida, de un mundo sin Dios. Un mundo donde el sentido, en cualquier caso, está por construir.



Alguien descuelga aquel teléfono de Dalí que tiene una langosta como auricular. Y se escucha decir desde el otro lado de la línea que nos encontramos de nuevo en la pista de conciliar sentir y sentido, palabra y boca. ■

Barcelona, Marzo 2008

Víctor Molina se doctoró en Filosofía por la Universidad de Barcelona con un tesis sobre Samuel Beckett. Es profesor escritura dramática y de estética en el Institut del Teatre de la Diputación de Barcelona y autor del libro *Escenas de l'imaginari* (1998). Fue director del Festival Internacional de Teatre Visual i de Títelles de Barcelona en las ediciones de 2002 y 2004.

1. La palabra «sentido» proviene del germánico *sinno*, «dirección», y éste a su vez del latín *sensus*, que significa «percepción» o «recepción». Por un juego de influencias recíprocas o de etimologías cruzadas, la palabra «sentido» ha heredado estas dos significaciones.
2. «*Pange, lingua, gloriosi*», himno de San Venancio Fortunato, Obispo de Poitiers (nacido en el 530 en el norte de Italia, cerca de Treviso, y muerto en Poitiers, en el 600).
3. Publicada en castellano por la Editorial Lumen, en una excelente traducción de Víctor Pozanco, bajo el título de *Belacqua en Dublín*.
4. Catherine Naugrette, *Le théâtre et les sens de l'humain*. Circé, Paris, 2004
5. Gilles Deleuze, *Lógica del sentido*. Prólogo de Miguel Morey. Traducción de M. Morey (texto) y Víctor Molina (apéndices). Ed. Paidós, 1989.

DILEMMAS OF THE RADICAL
SENSE

VÍCTOR MOLINA

When asking ourselves about the senses of and in the radical scene we should bear in mind above all that the very word “sense” is mistaken in itself. It indicates a direction and expresses a sensation. And in Germanic and Latin languages alike, the orientation and the perception are usually facilitated by a single term. An Indo-European root of “sense” – which includes this dual semantic field – is found in the Italian *senso*, as well as in the German *Sinn*. It is true that the latter designates a “movement of the spirit”, an effect of mood or even a mixture of both things, thus indicating a propensity or inclination. And if sense is in itself ambiguous or equivocal –since it responds to two voices– then the *sense* of theatre cannot be less so. The traditional view of theatre, for example, has attributed separate roles to the audience and the stage according to the opposite criteria of “sense”. The audience is associated with the attitude of sensitivity, while on the shoulders of those in charge of the stage proposal falls the weight of the intellectual sense, i.e. orientation. This view –which has gradually been modified over time, but under whose hindrances we still live– has become an element contested by a broad zone within contemporary theatre. It is true that the intellect is never free of sensuality. Because giving *consent* regarding a question or *assenting* to a proposal means expressing a preference that cannot be disembodied. Therefore, it must be recognised that the result of performance creations is also an enjoyment of thought. But this combination is neither general nor immediate. Rather, it is a vestige. It is at the level of those everyday expressions that confirm that a reflection cannot progress without one of the five senses being requested: one *sniffs* for clues, one *sees* a difficulty, one *manipulates* an opinion, etc. But these are settled expressions. They neither include nor make possible the living experience. Current impoverished experience now usually offers two senses of “sense” separately (the intellectual and the sensorial). But contemporary theatre, in contrast, being aware of this, and also of the difficulty of existentially reuniting these two faces, takes on their possible combination as a challenge. And its main desire ends up being to position itself and advance, if it can, along that edge, along the thin blade that brings together these two faces. One acceptance of what we call radical, on stage, points to that aim.

■ ■ ■

But to advance with this objective the “radicals” have an enormous problem. And that problem is related, no more and no less, with what is called “the sense of the world”. Jean-Luc Nancy –in his book titled, precisely, *The Sense of the World*– underlines that the predominant value of the notion of sense is its “tend-towards” meaning, i.e.: an exploration that imposes the idea of *distance* on the conscience. While –in contrast– the sensitive part of sensing seems to indicate immediacy, the absence of distance and perspective. So that although the sensual and intellectual are oriented, like the Buridan asses, towards different food extremes (in fact towards two opposing troughs), what happens, Nancy warns, is that although the things of this world express their sense as a “tending towards”, the truth is that they do not tend any more towards any specific place, but towards a place as unforeseeable as unnoticed. So that between “feeling” and “sense” there doesn’t appear to be any tense contradiction revealed, but a rather slack one. And thus the two poles remain as though floating separately, in our lives, without any apparent opportunity to form a homogenous combination, but also without maintaining tension between them.

Therefore, to position oneself before this slackness and this disassociation, performing activity of our times proceeds in an apparently paradoxical mode: it is directed forcefully towards one or the other of the two Buridan troughs with the aim of –at least– tightening the rope as much as possible.

■ ■ ■

Let’s invoke the tongue and the body, two favourable territories for theatrical radicality. An admirable hymn from the 6th century seems to have reunited the two in a beautiful way: “Sing, my tongue, the Saviour’s glory, of His flesh the mystery sing”. The tongue is also a double-edged sword. It is the faculty for speech and is an organ. It is logos and it is body; word and thing. As a vibrating and even erectile organ it has been likened to the male sexual organ. But outside that comparison, the tongue is made up of satirical plays and passes. Of *ludus* and of *jocus*, of *ludism* and of occurrences. Its lapses (*lapsus*, in Latin) are inadvertences of a repressed pleasure; its licks or slips –*lapsus*– are symptoms of a renewed ardour. Before this contemporary disjunction, some artists opt to head towards the word without the weight of corporeality, as in the case of the voices or tongues of Samuel Beckett (think, for example, of the speaking mouth in *Not I*); others, on the other hand, opt for the organ and its sen-

sitive and particularly “immediate” exuberance. This is perhaps the character that expresses the work of Croatian artist Ivana Müller, with a proposal practically inverse to Beckett’s. In the greater part of her works she observes the world of the tongue and of thinking not by listening, but by observing.

With her project *How Heavy Are My Thoughts*, Ivana Müller dissects the suggestive field of plastic references contained in the expression “heavy thoughts”. Is it possible that the head, which in itself weighs nearly seven kilos, weighs more or less according to the density or weight of our thoughts? This apparently innocent question contains the work’s surprising perspective, which relates the noun weight (*peso*, in Spanish, also past participle of the Latin *pendere*, “to weigh”), with the verb to think (*pensar*), which is the frequentative of the same verb *pendere*; a relationship which has correspondences in several languages, not only the Latin ones. Certainly the expression “heavy thoughts” forms a conceptual oxymoron for our contemporary culture. Since for us a thought is immaterial.

But Ivana Müller seems to vindicate the common etymology, in Greek, of “idea” and of “view” in all her work. In *Under My Skin*, a work from 2005, we again find the paradoxical inversion between interiority and appearance. In this case, the interiority is physical so can be seen thanks to such technologies as ultrasounds, endoscopes, magnetic resonances, x-rays, etc. The germinal question of the work is: what happens inside the body when outside a gesture or sneer appears? This question makes the flesh become an incarnate message. The “gesture” acquires its “gest” accent; it becomes the tongue of the skin, the language of the “ego-skin”, as Deleuze said: in a message under the skin. As in the formulation of German romantic philosophy, in this work Ivana Müller observes that the direct gaze at oneself, or at our own body, puts us simultaneously in evident proximity and at an abysmal distance. Closeness welcomes us through the senses: colour, roughness of the skin, facial expression, smells. The intellectual understanding of the body in contrast distances us from ourselves: our body becomes impersonal. Having the opportunity to see the internal processes of the body when it is eating, sitting, joking, etc. means seeing the ambiguity of the body object (in German, *Körper*) and the body as experience (*Leib*). Therefore, nothing is more abstract than what is concrete of one’s own body.

In *I am there but I cannot see you* (2007), a work the viewer conceived to be viewed via the net, it is virtual space and the autonomous

time of the image that ends up contaminated by viewing by an Internaut spectator. And in her latest show, *While We Were Holding it Together* (2007), Ivana Müller seems to combine the perspectives of her previous shows. Its five actors remain bolted to the stage the whole time, holding a single gesture, a pose, while their tongue plays a playful yet sensitive role, capable of jumping from one character to another through the manipulation of microphones and recorded voices. The intellectual part of the word becomes sensitive due to the effects of proximity, and the physical and sensitive part of the body becomes an *image* through immobility. It is true that as time passes, each actor suffers the physical effects of exhaustion and they start to shake and to struggle fruitlessly to maintain the stillness of their pose. But by then it no longer appears to be a body that suffers, that experiences *pathos*, but a tongue that causes its effect on these human sculptures that have dared to utter words.

■ ■ ■

With a totally different aesthetic, but one that manages to take the sense of the use of the corporal to an immediate reflection, we find the proposals of German group She She Pop. It is surprising on first sight that in their performance radicality they make use of all the elements of theatrical artifice. But they always do it in a paradoxical tone charged with anti-aesthetic forcefulness. In fact, the very notion of exhibition and all the aestheticism that show-business society carries with it seem to be the nuclear target of their non-conformist militancy. From parody, their performance proposal consists mainly of revealing what is hidden: what remains outside the spectator’s view (the dressing rooms), what is behind the choreographies (the jokes, the technical resources, the luck), what hides behind the character (the actor), what hides behind the actor (his private life, his intimate life), etc. But, above all, it puts into play the relationship with the audience. It takes the audience not onstage, but into the dressing rooms; not only to produce small choreographies but to show their own person, etc. The result always plays with ugliness, further strengthened by parody. There is no doubt that the bold, intelligent and amusing works of this company are not only oriented towards what we could call performance shamelessness, but that they would deserve to be placed under the heading of an “anti-aesthetic of obscenity”, if, as Jean Baudrillard has taught, one understands obscenity as that which coincides with the annihilation of distancing and of perspective. It should be no surprise that the company considers representative theatre as a drawback,

because representation and the metaphoric exercise in general are offered under the mediation of the show, in other words, maintaining the stage distance. Something that is definitely not admitted by the poetics of the obscene. “The show”, Baudrillard observes, “is always related with the scene. In contrast, in the field of the obscene, there is no longer any room for play; the distance of the gaze becomes blurred.” The obscene poetic is that of consumption without mediation: it is delight stuck, ultra-close, hyperrealist. And She She Pop is a specialist in proximity.

For this reason the relationship established between audience and stage at their shows does not follow the model of communication, but rather that of *contamination*: “a contamination of a viral type”, where everything is mixture, fusion and confusion between audience and stage; a contagion whose ideal is promiscuity, if promiscuity is understood in its etymological sense of complete mixture. She She Pop work with the same ideals of the metonymy that expresses the magic that James G. Frazer calls “contaminant”: and that are no other than that of really taking an effect for a cause. “The word promiscuity”, Baudrillard notes, “expresses the same thing [as obscenity]: it is there immediately, without distance.”

The charm of the shows by She She Pop is that they find resonance at all levels from the audience. For example in the sphere of the intimate, of failure and of everyday whims, as in *Die Relevanz-Show* (2007), a show that with an impressive mastery of back-stage (which converts it into a stage presence) effects an extraordinary parody of cabaret. And the criticism of things show-related that it undertakes with *Why don’t you dance?* follows the same relationship pattern.

In this case, the show subjects the consideration of the aesthetic experience to criticism according to a moral evaluation (good/bad) or according to an economic appreciation (a lot/a little). This is a suggestive performance where all the audience members, who when entering the theatre have stuck an evaluation poster on their backs, a kind of school report card, will be dragged off to dance popular music with variable partners and groups, and at the end of each dance each of the participants will score their respective partners according to four different coordinates. *Why don’t you dance?* is a careful “criticism of aesthetic judgement”.

■ ■ ■

There is also a radicality of sense understood as “tending towards”; a radicality in the predominance of the subsequent and

distancing. Its privileged medium is not metonymy, but the use of a distance scene, a scene that, like imitative magic –according to the classification of James G. Frazer– operates ensuring the metaphor and its representation. One of the many successful metaphors that has had several recent appearances on our stage sets is the lobster.

At the end of *The Lobster Shop* –a work by the Needcompany which we saw this season at the Teatre Lliure and which deals with the future, according to statements by its author and director Jan Lauwers– Jeff asks his mother:

Jeff.- Mom, what does a lobster mean?
Theresa.- I don’t know son; I don’t know. It is a forceful question, a question behind which we believe that we can make out at that moment not a nominalist question but a substantial key for understanding the *sense* of life. Why a lobster? What is a lobster?

In *Images of Affection*, a work from 2002, Jan Lauwers had paid tribute to James Joyce, and very especially to the Joyce of *The Dead*, with the image of the great final snowfall that covers everything. But with this *The Lobster Shop* he gives the impression of a wink to Samuel Beckett, who –at the origins of his singular poetic also formulated a capital question about the meaning of life with the perspicacious image of a lobster. So that the link formed between *More pricks than kicks*, the novel written by Beckett between 1932 and 1933, and *The Lobster Shop*, by Jan Lauwers, conceived in 2006, is agreed precisely on the profile of an enigma in the form of a crustacean.

In the first chapter of Beckett’s novel, titled “Dante and the Lobster”, we are put before the supplication of a lobster, whose fate is a paradigm of the destiny of Belacqua (the protagonist of the work). Thrown alive into a pan of boiling water, the animal has little time left. Belacqua –who witnesses this supplication with horror– hopes at least that the immolation will happen quickly, last as short a time as possible. It is perpetuated during thirty seconds, but these, as the narrator announces, do not pass quickly. Evidently the sense in the game is the sense of death. The lobster –like each human being– is a being for death. And Belacqua –like all the other beings– has little time left.

In *The Lobster Shop*, as in the work by Beckett, time and death are central. An inert and uncontaminable time, and a death with the drama defused that occurs without making any type of differences. For this reason the epitaph of Beckett’s character paraphrases an idea by Fontanelle on the deceitful immortality of survivors. But is there an appropriate way of tackling time and death? The paradox of John

Donne on the two opposing modes of admitting the passage of time, on the one hand the laughter of Democritus and on the other the weeping of Heraclitus, is expressed in a Möbius Ring. Because the happy and comical face of Democritus and the tragically sad face of Heraclitus are not –from the point of view of death– any more than variations on a single theme. And it is for this reason that Lauwers brings together *The Deer House*, to be premiered in the summer of 2008 with *Isabella's Room* and *The Lobster Shop*, in the "Trilogy of Humanity", grouped under the generic title of *Sad Face / Happy Face*.

In Beckett and in Lauwers alike, death and time are only phenomena, justifications of movement; their characters are only maps, without relief. Begun, but we are never shown their origin; and ended, but without ever reaching their conclusion. Alien to any biographical spirit. Intrinsic only to the sense of death.



The version of this dual-sense oxymoron –"sadly happy" or "happily sad"– typical of the human comedy is seen by Rodrigo García under the form of a spiny lobster. "Dante and the spiny lobster" could be the subtitle of his work *Accidens. Matar para comer*, should we want to relate it with the work of Samuel Beckett.

Accidens is an action that was programmed here a year ago, in the first Radicals cycle at the Teatre Lliure. A comedy on life, but without ascension. An itinerary towards death, but under the celebration of hunger and wine. As audience and as immune survivors, we accompanied lobster in its agony. The sounds of its mortifications amplified by a microphone reached us mixed with the voice of Nick Cave who glorified the miracle of life singing "What a Wonderful World". Meanwhile, our undamaged perspective as audience put us in the position of a god. Because if gods are not affected by human suffering, since before their divinity these are mere insect convulsions, as sentenced by Shakespeare, the death of the crustacean is totally diminished and senseless when seen from a distance.

And yet we hear it *up close*. That is why it gives the impression that each of us comes out saying to himself: if all the history of human culture were considered from the point of view of the gods, or from the point of view of Google Earth (if one paid attention, for example, to the history of human language), this would not be but the story of a mere rumour, a brief groan, a creaking lobster with its pincers tied before it dies.



Thinking about the contemporary stage, many of its agents consider it paradoxical to try a *retrospective* panorama based on which its sense can be diagnosed, as this type of theatre does not have a *prospective* vocation. And it is argued that by aiming for a synoptical vision of contemporaneity, they are placed in the situation in which Orpheus found himself, when he looked back too early at Eurydice and sent her back to the absolute darkness of the underworld. And therefore –it is argued– it is better for radical theatre to die first, before undertaking its vivisection.

But if it is true that a panoramic view of this theatre is hindered by current events themselves, that does not mean we should overlook a glance towards its mechanisms, towards its forms of proceeding. And more specifically towards its structure. The structure is arranged like a form of entering the radical stage without the pretension of lumbering it with an external order. And as it is a temporary structure, it makes clear itself the poetic play on its successive metamorphoses. It is difficult to think that theatre "advances" based on themes. It is its mobile structures that generate and regenerate themes, and in this sense contemporary German theatre is exemplary.

Frank Castorf's rejection of the logic of the author's copyright is adjusted in these senses: Walls are erected, protective rights are imposed, and faithfulness to the work invoked to not allow life to be what it is. I believe that I am starting to understand the notion of fidelity to the work, for the majority of people. It is the nostalgia of being able to tour with the gaze a domain that spreads towards the horizon of which one is owner. It is the nostalgia of another era."

No less exemplary is the work of the Wooster Group in their energetic dramaturgies of repertory works such as *The Temptation of Saint Anthony* by Flaubert, *Faust* by Goethe, *Phaedra* by Racine and *Hamlet* by Shakespeare.

The work of its director, Elizabeth LeCompte, reveals to us that it is at the structural level where themes may cross, be recycled or mixed. Where the obscene (or the poetic of immediacy) no longer falls on a theme, nor on a body, but on a procedure, on the operating mechanism, on its structure, where a catalysis is generated in which theatre itself is put at risk. "This is why it is inexact to oppose the structure and the event: the structure implies a register of *events*." This point of view on the structure that Gilles Deleuze exposes in his *The Logic of Sense* is essential for the structural work of the radical stage. The structure, Deleuze will explain to us, has as its function ensuring the formation of the sense because it is in charge

of putting in relation the excess of signifiers with the paucity of significances.



Members of the group Rimini Protokoll have been called specialists of the everyday. Recently two scholars of contemporary theatre, Myriam Dreyse and Florian Malzacher, have published a book on their theatre titled precisely thus: *Experten des Alltags*, ("Experts on the Everyday"). The everyday is not synonymous with habitual life that can be detected among the Hittites, the Egyptians, or in any other human group of any era and anywhere in the world. It is an invention of modernity; and the sensation of T. S. Eliot in this respect is that modernity and everydayness are equivalences of an indiscernible equation. For that reason Eliot's first poem, *The Love Song of J. Alfred Prufrock*, is an enormous effort to discover that enormous banality of the inertial routine of modernity. The song of Prufrock marvellously captures some of its emblems, above all warning how the everyday is no more than a space where time *swells*, it *overlaps*.

It should be no surprise that Stefan Kaegi, who together with Helgard Haug and Daniel Wetzel makes up Rimini Protokoll, affirms that his favourite novel is a newspaper, *Die Süddeutsche Zeitung*, or that his top listed film is precisely "Google Earth". In the newspaper, as in the distance of an image produced by new technologies, time overlaps. But the talent and ability of the Rimini is that they are capable of separating that swelling. If the avant-gardes were explained as a cult of the *objet trouvé*, then beyond the avant-gardes of our times, in Rimini's work, is a walk around the lack of meaning of what we call Reality.

That is why *Mnemopark*, a 2005 work presented at the Teatre Lliure last year, exteriorises and shows these usually hidden superpositions with a surprising effect. Because when contrasting a country with a maquette, with a list of statistics, with living bodies and faces that have collected wrinkles due to time, limitations and life, Rimini Protokoll is capable of making us conclude, through that concave mirror composed of maquettes and elderly people, that all Switzerland, all its reality as a country, all its cows and its banks, belong to the world of artifice; that real reality is the true model.

And the same thing happens with *Deutschland 2*. This is a performance which consisted of recreating in the abandoned buildings of the Federal Parliament in Bonn –substituted by the Bundestag buildings in Berlin– the parliamentary session of 27 June 2002. This recreation

finally had to be carried out at a sports facility in the city due to lack of an official permit to use the federal building in Bonn. And even so, the discourses –and the applause, whistles, boing and insults– of the real parliamentarians, who debated in Berlin, were dubbed, they were repeated, like an echo in the Bonn sports ground for common citizens, who through an earphone listened to what the politician that they had decided to represent was saying. But curiously, in this confrontation between "real reality" and its clumsy and inexpert repetition in a distant city, a caricaturing of reality took place. It was the real politicians who ended up looking like puppets, and not the citizens who imitated them.

This happens in a more radical way in their show *Call Cutta*. Each spectator is provided with a mobile telephone, through which they can listen to somebody who offers them a tour around the city of Berlin. Only at the end of the tour around the numerous eventful details of the streets of Berlin's Kreuzberg neighbourhood did the audience discover that their interlocutor and guide was in Calcutta. If this Indian interlocutor is as skilful and expert on the city of Berlin it is precisely because his habitual work is no other. It is thus revealed that for first-world telephone companies it is much cheaper to hire people living and working in India to provide, from there, the telephone information services of a European city. So with this walk around Berlin, guided live from India, some of the central particularities of what, with one word, we call "globalisation" are made manifest. It also becomes evident that the sense and physical orientation of a city is given to us from outside the place where we are moving, and it converts reality into a world narrated from the outside. Deep down, Rimini Protokoll's work is a project for didacticism. And as all good education offers us a careful dose of double meaning; they teach us to see that behind the smile of fiction is the sadness of reality. Another modality of the Sad Face and the Happy Face.



Next to the axiomatic and obvious sense, there is an additional sense, rather like a supplement that the intellect cannot quite assimilate completely, stubborn and evasive. Roland Barthes called this other sense the obtuse sense. Obtuse means literally being under the effects of a blow, it joins the past participle of *tundere*, "to hit" with the prefix *ob*, meaning "on". The radical stage is certainly blunt. Like Nietzsche, who considered it necessary to philosophise with hammer blows in order to demolish idols, the radical stage finds

itself obliged to beat the models of theatrical conventionality. Sometimes what happens, however, is that the allies take the odd beating, with the consequent loss of strength on their own side. One example of this is their relationship with mimesis and the figure.

It is usually said, for example, that radical theatre rejects the world of imitation and in contrast it opts for image; and that before the mimetic, which it scorns, it puts the imaginary. But with this it accesses the sense of the obvious, and in contrast forgets the potential of its forceful enterprise, confusing terms.

Clarifying these terms is not a case of using a mere philological scruple, but of considering that terminology constitutes part of the poetic and productive moment of thought. And it must be recognised that the "a-critical" use of concepts may be responsible for many capitulations or many limitations.

Therefore, it is worthwhile remembering that both "image" and "imitation" have the same root as "imitation". In Latin there is no *im* root, but in both words the origin of the *mi* root is recognised, which due to the effect of an apposition of the particle *in* in the root *mi* its terms have been altered. *Mi* is the root that gives sense to the words with Greek origins such as "mime" and "mimesis". Semantically, imagine and imitate superimpose each other. Meanwhile, and in a very clarifying way, that route takes us back to other senses of mimesis, as *mi* is linked with the Indo-European root *mei*, which indicates all the movable and intermittent that attracts attention. From there emerges the sanskrit *maya* –the insidious and hypnotic game of appearances– and the old high German *mein* "deception". And perhaps it is even pleasant to remember that the addition of the dental suffix to *mei* points to the idea of a link, from where comes the Sanskrit *mithra*, "friend". In reality imitation is no more than creating a friendly image.



The word strophe, one of the most beautiful and precise in ancient Greek, means "turn" or "rotation". And it is understandable that it was used in dance language before being converted into a poetic measure. But the Greeks also used it to refer to a singular turnaround: that made when somebody goes downhill or even has already fallen. They joined *katá* ("down" or "complete") with *strophe* ("fall" or "turn"). The *katastrophe* meant for them an upset (*trans-torno*); an upset that they conceived as ruinous, but also as outcome and as achievement. In other words, as the final sense of a thing.

The candidacy of naturalism makes us think that catastrophes maintained their relevance in our culture, at least as a conclusive entity. Works finished when the house was burning, as in *Ghosts*, by Ibsen, for example. But the House of Usher syndrome soon occupied its place and forced us to live –to survive– among its ruins. Strindberg's *The Burned House* is already only ashes at the start or even before the work begins. And the same thing happens with Bataille's *Burned House*, the film script he wrote between 1944 and 1945, or with Rilke's poem *The Burned House*, or with the worn-out but surviving universe of Samuel Beckett, or with the landscapes of Heiner Müller, which are *scenes from after the battle*, or with the post-nuclear wars, of Edward Bond, or with the planet in ruins where the sombre universe of Sarah Kane begins, with *Blasted*. The present of the world was destroyed long ago and only remains survive: of ghosts, of the dead, of survivors.

Far from any romantic echo, our world no longer looks at the past, stripped of its vigour. But nor does it place its interest in the future, as the first *avant-gardes* did. It is blind to the future. It lives the opportunism of the everyday, the opportunism that converts everything into a show: architecture, poverty, politics, sexuality, etc. Without catastrophe there is no sense, and therefore, one has the impression that everything only revolves around its own axis, in an eternal return of the same, without any solution possible.

In her book on the human sense in theatre, Catherine Naugrette enumerates the images of this devastation. From the necessary melancholy that sprawls across the ashes of Auschwitz, to the echo of the lack of sense in the works of the latest and most radical creators of the contemporary stage.



In his lucid prologue to the *Lógica del sentido* by Gilles Deleuze³, a book on the event, on doing and knowing how to do, Miguel Morey defines the book's objective as an invitation to a game. "Of a game that speaks to us about what is putting us at stake." And upon synthesising this invitation, Morey produces what we could read today as a manifesto of radicality in the performance game.

"The games of common sense that articulate, in our everyday life, the way that we measure ourselves with the happening of things that happen, can be put into context according to a series of conventional rules.

However, against these games, always trapped by the economic model (win/lose)

or the moral model (good/evil), it is thinkable (possible?), Deleuze tells us, to have a totally different game, one that breaks with these representations and with the very notion of a representation of the game; if the game is life or the happening of things that happen, who, in the absence of God, could pretend a response to such a game?

Let's imagine, for a moment, what the rules of that completely different way of playing could be:

1. There are no pre-existing rules; each move invents its own rules; it is practised thus because it carries its own rule within itself.

2. Instead of chance deciding on a number of really different moves, the set of moves affirms all the chance and does not cease to ramify it in each move.

3. The moves are not, therefore, real and numerically different. They are qualitatively different, but all of them are the qualitative forms of one single and same play, ontologically one".

A game of this type would be very similar to what Deleuze understands by thinking; outside or against all representation."

There can be no doubt that it is not precisely the competitive game he is talking about, of that game that is no more than the private administration urges. Rather it is about the game *in* and *with* the rules of the game. About a desire for the possible; about a world without any possible grammar. A world without God. A world where the sense, in any case, is still to be built.



Somebody picks up that Dalí telephone with a lobster for a receiver. And on the other end of the line he hears someone saying that we again find ourselves on the track that reconciles sense and meaning, word and mouth. ■

Barcelona, March 2008

Víctor Molina got his PhD in Philosophy at the University of Barcelona with a thesis on Samuel Beckett. He teaches playwriting and aesthetics at the Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona and is the author of *Escenes de l'imaginari*

(1998). He directed the Festival Internacional de Teatre Visual i de Títelles de Barcelona for the 2002 and 2004 editions.

1. The word "*sentido*" (sense, meaning) comes from the Germanic *sinno*, "direction", and this in turn from the Latin *sensus*, which means "perception" or "reception". Due to a set of reciprocal influences of crossed etymology, the word "*sentido*" has inherited both of these meanings.
2. "*Pange, lingua, gloriosi*", hymn by Venantius Fortunatus, Bishop of Poitiers (born in the year 530 in the north of Italy, near Treviso, and died in Poitiers, in the year 600).
3. Published in Spanish by Editorial Lumen, in an excellent translation by Víctor Pozanco, under the title of *Belacqua en Dublín*.
4. Catherine Naugrette, *Le théâtre et les sens de l'humain*. Circé, Paris, 2004.
5. Gilles Deleuze, *Lógica del sentido*. Prologue by Miguel Morey. Translation by M. Morey (text) and Víctor Molina (appendices). Ed. Paidós, 1989.